Dramaturgas mexicanas de cara al nuevo milenio

Nidia Vincent Ortega
(compiladora)

*colección*ficción
Universidad Veracruzana

DRAMATURGAS MEXICANAS DE CARA AL NUEVO MILENIO

*colección*ficción

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez	Rector
Arturo Aguilar Ye	Secretario Académico
Lizbeth Margarita Viveros Cancino	Secretaria de Administración y Finanzas
Yolanda F. González Molohua	Secretaria de Desarrollo Institucional
Agustín del Moral Tejeda	Director Editorial

DRAMATURGAS MEXICANAS

DE CARA AL NUEVO MILENIO

Antología

NIDIA VINCENT ORTEGA

(compilación y estudio introductorio)

Silvia A. Peláez

(presentación)

Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros: ilustración de Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	PQ7190 D72 2026
Clasif. Dewey:	M862
Título:	Dramaturgas mexicanas de cara al nuevo milenio : antología / Nidia Vincent Ortega (compilación y estudio introductorio) ; Silvia A. Peláez (presentación).
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2026.
Descripción física:	658 páginas : ilustraciones, retratos ; 21 cm.
Serie:	(Colección Ficción)
ISBN:	97896898021 43
Materias:	Teatro mexicano--Mujeres como autoras--Historia y crítica. Teatro mexicano--Siglo XXI--Antologías.
Autores relacionados:	Vincent, Nidia. Peláez, Silvia.

DGBUV 2026/41

Primera edición, 24 de julio de 2026

D.R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
https: //www.uv.mx/editorial

ISBN: 978-968-9802-14-3

Este libro fue editado bajo un proceso certificado por la Norma ISO 9001:2015

Presentación

Esta antología de obras teatrales es producto de una investigación a la que Nidia Vincent se abocó con profundidad y amplia perspectiva, en aras de conocer, reconocer y situar a las dramaturgas mexicanas nacidas entre 1980 y 1994 que escribieron y publicaron teatro en las primeras décadas del siglo XXI. Vincent así plantea preguntas, teje el contexto, indaga en la forma y el contenido, y abona al conocimiento tanto de la dramaturgia mexicana como de la escritura femenina en ese ámbito.

El libro cuenta con tres secciones: el estudio introductorio, un apartado con sinopsis de las obras y los textos de las autoras antologadas. La primera parte plantea el enfoque de la compilación, al equilibrar la perspectiva de género con la teoría dramática, el acercamiento desde la crítica del conocimiento situado con la genealogía de la dramaturgia escrita por mujeres en el siglo XX y los estudios realizados por otras investigadoras, alejándose de la tan repetida metodología de las generaciones para describir el objeto de estudio, inaplicable en este caso que convoca a tan variado grupo de autoras.

En ese sentido, atreverse a dejar atrás el tan manido canon de las generaciones que ha probado ser ineficiente en muchos sentidos es un valor agregado de esta investigación, pues amplía

el espectro teórico y de reflexión para acercarnos a la dramaturgia contemporánea del siglo XXI escrita por el grupo de autoras antologado.

La indagación sobre las creaciones artísticas en México cobra relevancia hoy día en que los campos del arte se traslapan y yuxtaponen, en que cada vez más las artes difuminan sus propios límites para trabajar desde la transversalidad, la interdisciplina, la transdisciplina, donde campos aparentemente distantes se unen generando sinapsis creativas, sociales y políticas. El teatro, en su complejidad de creación, producción y distribución no es ajeno a estos procesos. Sin embargo, a diferencia de otras artes, el *campo social*[1] del teatro está conformado a su vez por otros campos sociales donde unos son entorno de los otros, que se conjuntan para crear un discurso escénico y performativo.

Siguiendo ese rastro, la dramaturgia, como elemento constituyente de las teatralidades, se ha estudiado desde distintas perspectivas y sigue interesando a la academia y a la crítica por su constante evolución, en relación con los otros elementos que conforman la teatralidad, así como por los cambios en el contexto social, económico, político y otros.

En este trabajo Nidia Vincent se interesa por las dramaturgas mexicanas nacidas entre 1980 y 1994 por considerar que proponen textos alejados de lo escrito previamente, si bien en términos generales las temáticas no son tan disímiles a la tradi-

1. El concepto de *campo social* es planteado por Pierre Bourdieu como un espacio de acción en el que se entrecruzan y traslapan las relaciones sociales, que permite ver el papel significativo de cada individuo inserto en alguno de los *campos*. Es la interacción entre el sujeto y la sociedad, pues en los distintos ámbitos las decisiones y acciones de un individuo impactan en la dinámica social.

ción de periodos anteriores. Para ello hace un recuento de estudios realizados por otras investigadoras sobre distintos grupos de autoras teatrales a lo largo del siglo XX, estableciendo una genealogía tanto de dramaturgas como de críticas literarias que permite ubicar el campo de estudio al que ella se refiere, y sitúa esta investigación en el presente con una mirada al pasado para construir el futuro.

He de insistir en el acierto de que Nidia Vincent no haya seguido la habitual perspectiva de estudiar la dramaturgia mexicana a partir de las generaciones, es decir, del año de nacimiento de las autoras, pues esta metodología es imprecisa y presenta desviaciones relevantes que excluyen a creadoras ubicadas en el límite de un periodo, en casos donde el debut literario y el año de nacimiento no tienen mayor relación. Hay que destacar que la investigación acota la muestra a escritoras que nacieron en un periodo de 15 años en las últimas dos décadas del siglo XX y llegaron a los escenarios en los albores del XXI.

La perspectiva de la epistemología crítica del *conocimiento situado*[2] adoptada por la investigadora es una herramienta útil para no incurrir en la visión feminista extrema que deja de lado sutilezas y potencialidades en un estudio sobre dramaturgas. Otro buen tino de Nidia Vincent fue abordar el trabajo desde el concepto de *escritura de las mujeres* que, como ella señala, es lo escrito desde un cuerpo femenino.

---

2. El conocimiento situado propone hablar de los objetos de estudio poniendo en evidencia el lugar desde el cual se parte, ya que, independientemente del tipo de método empleado, ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de la investigadora.

En el conjunto de obras antologadas destaca la dramaturgia más cercana a la escena que a la literatura, lo espectacular y performativo; la que se opone y a la vez convive con lo tradicional y dramático, donde se privilegia el presentar sobre el representar. Se plantean experiencias sensoriales, vivenciales, performativas; se busca la interacción con el público desde la ironía, el sarcasmo o la crítica, en un contexto de intertextualidades, metateatralidades, textos híbridos, limítrofes con la narrativa y otros campos textuales. El tiempo y el espacio como vertebradores de la teatralidad siguen presentes en las autoras de este periodo, herederas del teatro postdramático, sin embargo, predomina la no linealidad y la disrupción temporal, así como la contigüidad de espacios o la hibridación de géneros, de lo cómico y lo trágico en estilos que bordan la crítica, la ironía, el sarcasmo y el humor negro. Esto no es nuevo, pero sí marca una tendencia actual y, quizá, coincidencias más sólidas dentro del conjunto, pues no hay que olvidar que en la creación actual convergen propuestas disímbolas.

Si bien las obras incluidas plantean estructuras no convencionales y se inclinan por la teatralidad performativa, también priorizan la palabra con el peso semántico y el sentido de los diálogos no desde una impostación, sino desde una efectividad y economía dramática.

El acercamiento de Nidia Vincent a las dramaturgas antologadas me lleva a considerar la propuesta de la escritora danesa Nina Lykke (1996) con respecto de la perspectiva feminista, que resulta esclarecedora en cuanto al concepto de lo híbrido que surge en los espacios discursivos cuando se confronta y desafía el teatro actual escrito por mujeres. Se trata

de una representación del fenómeno de los límites en la zona híbrida o interdisciplinaria, sitio liminal de encuentro entre las dos esferas, controversial en algunos ámbitos, que parece un espacio de conflicto por la concatenación de los límites. Se puede equiparar la creación de "híbridos" en la dramaturgia contemporánea, con algunos trabajos transdisciplinarios, más que interdisciplinarios, donde no solo se difuminan los límites, sino que se establecen nuevas conexiones.

Los sujetos y objetos limítrofes son desafiantes del orden, de los bordes. La dramaturgia de las autoras antologadas es ejemplo de ello al oponerse a los límites de la teatralidad, las convenciones dramáticas y los cánones dramatúrgicos. Tenemos frente a nosotros una dramaturgia liminal, metáfora de las fronteras que abren la posibilidad de un cambio en el equilibrio de fuerzas, quizá una utopía en el sentido positivo que plantea Paul Ricœur (2019): un modo de imaginar que se opone a su sentido negativo en que el pasado se impone al presente, es decir, donde el pasado se reactualiza en el presente, lo cual imprime un sentido estático de la realidad.

Por el contrario, la utopía positiva allana el camino para que esta, en tiempos de la ultramodernidad, difumine la brecha entre la dramaturgia escrita por hombres y la escrita por mujeres, donde cabe el sentido práctico de la acción que con el tiempo transformará la cartografía del teatro en nuestro país.

Dramaturgas mexicanas de cara al nuevo milenio, además de reunir los textos de las autoras y de proporcionar datos biográficos, aporta el contexto de creación de estas, imprescindible para encontrar qué las une y qué las separa de las propuestas teatrales de textos anteriores y entre ellas mismas. Como señala

Nidia Vincent, acercarse a estas piezas escritas por mujeres es una aventura epistemológica y social, pues no es solo recontar, registrar, considerar, sino que se trata de abrir un espacio de visibilidad.

Bien sabemos que desde el siglo XIX en México la dramaturgia escrita por mujeres tuvo mayor presencia a partir de las obras de Isabel Prieto de Landázuri. Desde entonces y hasta ahora la visión femenina ha estado presente en los escenarios nacionales, cada vez en mayor número, lo cual implica un aporte al equilibrio de cosmovisiones, un enriquecimiento que impacta en el espectador, en los receptores de las obras, quienes a su vez también han cambiado junto con el desarrollo de las tecnologías y los vínculos generados entre los seres humanos a partir de la transformación del mundo en el primer cuarto del siglo XXI.

Nidia Vincent hace una aportación generosa y profunda al analizar y antologar a un grupo de autoras con dramaturgias diversas, posturas creativas propias y textos anhelantes de performatividad, dando presencia no solo a estas escritoras, sino a las dramaturgas de antes y después, y no solo a ellas, sino al campo del teatro como tal. Es una investigación esperanzadora y una apuesta al futuro, una visión utópica como atributo de la libertad.

Silvia A. Peláez

Voces y configuración. Dramaturgas mexicanas contemporáneas (1980-1994)

Nidia Vincent Ortega

I. Primeras consideraciones

Mi interés por el teatro y mi curiosidad motivaron esta antología. De allí derivaron tanto la necesidad de saber más sobre las mujeres que escribieron y escriben para la escena como mi asombro –compartido con las investigadoras que me antecedieron– al descubrir cuántas autoras son. Solo algunas alcanzaron reconocimiento o publicaron sus obras, menos aún han sido estudiadas y muchas fueron casi ignoradas, pero todas ellas conforman, igual que sus contemporáneos masculinos, el afluente que nutre a las artes escénicas actuales.

Lo anterior me llevó a reflexionar sobre la prolongada ausencia de estas escritoras en las carteleras, su mínima inclusión en programas de estudio a lo largo de toda mi formación en Letras, lo encasillado y exiguo de gran parte de la crítica, y las escasas opiniones sobre ellas que leí o escuché. Por supuesto, esta situación ha cambiado en todos los órdenes durante las últimas décadas, debido a la presencia de las mujeres en más espacios de la vida pública y su constante lucha por una mayor equidad y

reconocimiento. Todo ello ha dado visibilidad al diverso quehacer de las creadoras en las artes escénicas, pero solo será la suma de esfuerzos de críticos literarios y especialistas lo que abone el terreno para conocerlas mejor y saber más de nuestro teatro.

Es obligado comenzar citando trabajos relevantes que se han ocupado del tema.[1] Me refiero a los aportes de Reyna Barrera, Estela Leñero, Claudia Gidi y Jaqueline Bixler, Olga Martha Peña o Dorte Jansen, a los que se suman artículos, prólogos y tesis imprescindibles. De igual manera son importantes las antologías *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (Andrade y Cramsie, 1991); *Women writing women: an anthology of Spanish-American Theater of the 1980's* (Cajiao y Vargas, 1997); *Teatro, mujer y país* (Galván, 2000); *Teatro, mujer y Latinoamérica* (Ynclán, 2001); *Escena con otra mirada: antología de dramaturgas* (Barrera, 2003); *Territorio de fábula: tres dramaturgas* (2003); la publicación digital *Dramaturgas contemporáneas mexicanas* (Peláez, 2004), a la par que títulos más recientes, como el volumen *Mujeres en la dramaturgia mexicana. Temas y Variaciones* (Madrigal y Ortiz Bullé-Goyri, 2012); *Dramaturgia en contexto II: diálogo con dieciséis dramaturg@s del noroeste mexicano* (Galicia, 2015); *Voces femeninas en la dramaturgia de fronteras* (Mijares, 2019); *Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas* (Ynclán, 2019), y *Dramaturgia en clave*

1. Preciso es mencionar a quienes de manera temprana se acercaron a las obras de dramaturgas mexicanas y que, paradójicamente, nacieron fuera de nuestras fronteras: los investigadores estadounidenses Sandra Messinger Cypess, con su artículo "¿Quién ha oído hablar de ellas?" (1978); John Kenneth Knowles (1937-2019), estudioso de la obra de Luisa Josefina Hernández; y la chilena Gabriela Mora (1929-2020), quien se ocupó del teatro de Elena Garro desde la década de los 80.

femenina. Antología de teatro breve latinoamericano (Casadiego y Arcila, 2021).

Ejemplos del creciente interés por el teatro escrito por mujeres son las publicaciones de *Tiempo de mujeres en el teatro mexicano del siglo XXI*, de Estela Leñero; *Mujer, historia y mito en la dramaturgia femenina del México contemporáneo*, de Carmen Alemany Bay; y *Mujeres escribiendo mujeres* (antología de la colectiva Medeas), todas tan solo en 2023.

Pero antes de seguir adelante y dada la dificultad que implica referirse a la ligera a cuestiones de género en los tiempos que corren, considero preciso detenerme en tres consideraciones respecto a este estudio:

a) A partir de las diferencias que Ma. del Carmen García Aguilar señaló entre *escritura feminista* (con postura ideológica y conciencia feminista), *escritura femenina* (con rasgos de lo que la tradición ha considerado propio del decoro y la sensibilidad de las mujeres) y la *escritura de mujeres* ("aquella que se escribe desde un cuerpo de mujer, al margen de la conciencia feminista o esencialista, o que incluso siga los parámetros considerados como 'masculinos'") (en Galván, 2000, p. XVII), me decanté por esta última: *escritura de mujeres*, en este caso, *escritura de dramaturgas*.

b) Sin sustentar la investigación en un cabal conocimiento de estudios de género o teorías feministas, asumo consideraciones esenciales como el reconocimiento de los efectos que la desigual relación entre los géneros ha tenido y tiene en todos los ámbitos públicos y privados, no siendo el arte la excepción; y que estas formas de relación son construcciones sociales y culturales –de

tipo estructural de predominio patriarcal– que han definido qué es lo masculino, lo femenino o la diversidad sexual.

c) Este trabajo se fundamenta en el contacto directo con jóvenes dramaturgas y sus textos, puestas en escena o reseñas de las últimas dos décadas en México, lo que permitió la inmersión en estas expresiones escénicas contemporáneas. Aunque se apoya en conocimientos teóricos y en una investigación documental y crítica, se concibe desde la epistemología crítica del conocimiento situado, lo que implica reconocer que todo saber es parcial y está influenciado por el contexto y la experiencia del investigador/a. Así, se busca no solo analizar las obras desde una perspectiva académica, sino también entenderlas en su especificidad cultural y temporal, valorando la diversidad de voces y experiencias que las conforman.

Aclarado lo anterior, entraré en materia.

El análisis y comprensión de nuestro teatro han partido –como es común en los estudios literarios y artísticos– de la idea de generaciones o bien de la clasificación por grupos, estilos, corrientes, temáticas, posturas, lugar o forma de producción, etc. Cuando hablamos de manifestaciones del pasado se facilita este tipo de tratamiento, pero por lo que a la producción actual se refiere se presentan obstáculos concretos, como la falta de distancia temporal, o la dispersa, numerosa y muy diversa producción escénica y dramatúrgica en el país, más el hecho de que se trata de artistas en búsqueda, cuya obra en construcción rehúye a ser encajonada.

Entre los primeros artículos con matices de enfoque de género que se ocuparon de la dramaturgia escrita por mujeres,

se encuentran los textos de principios de este siglo de la académica Reyna Barrera y de la dramaturga y también investigadora Estela Leñero. Ambas autoras recurren a la idea de generaciones para referirse a quienes nacieron antes de los años setenta, pero conforme se acercan al siglo XXI optan por registrar los nombres de las creadoras, citar algunas de sus obras y sus características, pues como aclara la citada dramaturga: "Clasificar la dramaturgia de hoy es una tarea imposible e inútil […] Más que una agrupación lineal, nos encontramos con un mosaico diverso de formas de hacer teatro" (Leñero, 2000, párr. 19).

18 años después Dorte Jansen publicó el valioso ensayo *Feliz nuevo siglo de dramaturgas* (2018), en el que planteó otros criterios. Primeramente abandonó el acercamiento generacional para enfocarse en la manera como las creadoras se relacionan con el hecho escénico, y las clasificó en dos grandes apartados: las que se reconocen como dramaturgas (dramaturgas-escritoras, dramaturgas-directoras, dramaturgas-actrices), y quienes se conciben como creadoras de espectáculos escénicos (artistas-investigadoras, actrices-creadoras, titiriteras, cabareteras, creadoras escénicas en colectivo). Esta peculiar clasificación devela vínculos, estrategias, problemáticas y fortalezas que trascienden la edad, el estilo o las características dramáticas del texto para situarnos tanto en la praxis como en la realidad social de lo teatral.

Entre los aportes más importantes de dicho ensayo quisiera destacar una amplísima cartografía y, particularmente, su acercamiento no desde las temáticas o tendencias formales, sino a partir del modo de hacer teatro, desde la forma como las mujeres "se relacionan con el hecho escénico" (Jansen, 2018, p. 19). Además de señalar que en las dramaturgas jóvenes es notoria

una creciente conciencia de su género y cuerpo, Jansen destaca el empleo de la autobiografía como un medio para "contar y no explotar"; de la reescritura como una estrategia que da "un giro novedoso a una historia o un mito ya conocidos" resignificando personajes porque "nos han contado mal la historia" (Jansen, 2018, p. 19); y, hablando de producción escénica, de la apuesta por montajes de colectivas o laboratorios de mujeres cuya aspiración es erradicar patrones patriarcales, y por ende se proponen trabajar en relaciones horizontales, empáticas y más justas.

La nómina de mujeres dramaturgas mexicanas es amplia y la elaboración de una cartografía completa y objetiva es una tarea pendiente. No es este el espacio para hacer un recuento total, pero me limito a consignar que un primer y somero acercamiento me permitió consignar cerca de 300 nombres en los siglos XX y XXI,[2] un conjunto tan sustancioso como para abrir un rico campo en la investigación del teatro mexicano.

Como dije anteriormente, la producción de muchas de estas autoras es prácticamente desconocida, no se lleva a escena ni se encuentran fácilmente sus textos (cuando corrieron con la fortuna de ser publicados). Por supuesto, es el caso contrario a las tres escritoras cuya dramaturgia ha merecido mayor atención de la crítica y son conocidas por públicos más amplios e incluso muy jóvenes. Me refiero a Elena Garro (1916-1998), Luisa Josefina Hernández (1928-2023) y Sabina Berman (1955). Trío de trayectorias diferentes y consolidadas, estéticas muy personales, y las tres, referentes obligados.

---

2. Gran parte de ellas, prolíficas dramaturgas profesionales; otras, abocadas a más de un género literario y con escasa producción teatral.

Junto a ellas están las figuras destacadas de Leonor Azcárate, Bárbara Colio, Elba Cortez, Ximena Escalante, Elena Guiochins, Mariana Hartasánchez, Virginia Hernández, Berta Hiriart, Estela Leñero, Conchi León, María Luisa Medina, Cristina Michaus, Verónica Musalem, Carmina Narro, Silvia Peláez, Jesusa Rodríguez, Perla de la Rosa, Maruxa Vilalta, Gabriela Ynclán, entre muchísimas más.

En este estudio presentaré mis indagaciones sobre la producción, preocupaciones, rasgos, lenguajes e influencias que encontré en el teatro de dramaturgas mexicanas nacidas entre 1980 y 1994, algunas de ellas con carreras asentadas y definidas; se trata de una dramaturgia en construcción, de autoras en tránsito de la juventud a la madurez.

Este acercamiento no busca aglutinar a las dramaturgas en una generación porque su propósito es proporcionar una mirada de conjunto y ofrecer una muestra inconclusa, pero significativa de la *escritura escénica de mujeres mexicanas en la actualidad,* en la que puede apreciarse preocupaciones y detonantes afines, a pesar de la pluralidad conceptual, temática y formal. Otra razón para descartar la clasificación como generación –como apunta Fernanda del Monte (2015) en un artículo– es porque:

> …la diversidad de temáticas y poéticas es tan amplia que parece difícil crear alguna generalización, pues lo que hay es una especie de escrituras y temáticas contrastadas, opuestas en muchos sentidos, donde, por un lado, encontramos la idea de identidad nacional en crisis, y, por otro, la contextualización de relatos periféricos que van siempre hacia la creación de los microuniversos o universos íntimos, que podrían generar una

> nueva especie de identidad, ya no nacional, sino individual (Del Monte, 2015, p. 20).

Como es fácil suponer, estudiar manifestaciones recientes tiene obstáculos inherentes: el difícil o imposible acceso a los textos, breves temporadas en escena que se concentran en la Ciudad de México o capitales del interior del país, mínimas reseñas, entrevistas o estudios y escasos videos disponibles en la red.

II. Generalidades y contexto

Si bien quise evitar etiquetas generacionales, es evidente que quienes van ganando todos los espacios clave en el mundo de la alta cultura pertenecen a los llamados *millennials*, los nacidos entre 1980 y 1994, que hoy ocupan un puesto relevante e imponen tendencias. En el caso de América Latina representan el 23% de la población (155 millones de personas). Esta generación creció en países mayoritariamente democráticos (en donde el voto y la opinión se toman en cuenta), con mayor desarrollo económico, mejoría en servicios y acceso a la educación. Sin embargo, no todo son ventajas respecto a sus mayores: los *millennials* se han desenvuelto en entornos de corrupción, agresión, criminalidad, desempleo, estrés, drogadicción e incertidumbre sobre sus proyectos a mediano y largo plazo. A las crisis económicas y la inestabilidad política y social, cabe añadir el imperio de la posverdad que los ha vuelto escépticos hacia las ideologías, el concepto de nación y los gobiernos. De mentalidad más abierta e inclusiva, luchan contra la discrimi-

nación, por el cuidado sostenible del planeta y por los derechos de las minorías y los que no tienen voz, incluidos los animales.

La decisión de indagar sobre la producción de dramaturgas nacidas en México entre 1980 y 1994, es decir, mujeres que actualmente promedian su tercera o cuarta década de vida, obliga a considerar el contexto de, al menos, los últimos 40 años.[3] En cuanto al México contemporáneo, para muchos investigadores 1994 supone una fecha clave. Fue el último año del gobierno de Salinas de Gortari, entró en vigor el Tratado de Libre Comercio y el EZLN se levantó en armas. Estos dos últimos eventos pusieron de manifiesto la contradicción de un territorio globalizado y neoliberal, a la vez que pauperizado, marginado e indígena. Entre 2000 y 2018 el país estuvo gobernado por el PRI y el PAN. Fueron tres sexenios caracterizados por corrupción, impunidad, políticas extractivistas, aumento de la inseguridad y una costosa e inútil guerra contra la delincuencia organizada. La falsa promesa de progreso del neoliberalismo amplió la brecha económica entre un mínimo grupo (menor al 10%) que se enriqueció, frente a una gran masa empobrecida (45%).

---

3. Sobre el vertiginoso acontecer mundial, menciono solo algunos aspectos de repercusión global y significativos para México, como los atentados del 11 de septiembre de 2001, la crisis financiera de 2008, los radicalismos religiosos y políticos, las contrastantes presidencias de Obama (2009-2017) y Trump (2017-2021), con sendas políticas migratorias, tensiones con Rusia y Medio Oriente, la pandemia del Covid-19 (2020-2022) y sus consecuencias, el ascenso económico de China y la India, conflictos armados (Balcanes, Irak, Afganistán, Siria, Ucrania, Palestina), el cambio climático y las catástrofes naturales, los descontentos generalizados hacia los gobiernos y cambios radicales de regímenes de izquierda a derecha y viceversa en Europa y América Latina, los avances sin precedentes de la neurociencia, el genoma humano, la reproducción y la inteligencia artificial.

La alternancia política llegó en 2018, con el arribo de Andrés López Obrador y el partido Morena, cuyas políticas progresistas para revertir la privatización de sectores esenciales del país, impulsar programas para reducir los índices de pobreza y establecer una nueva relación entre los poderes gubernamentales, y entre estos y los poderes fácticos, son indicios de un cambio de régimen; sin embargo, prevalecen la corrupción y la impunidad. El sexenio transitó con estabilidad, no obstante la pandemia, pero hubo tensiones, rechazo, mayor politización, fuertes divisiones en la sociedad y radicalizadas campañas en los medios. A estos factores negativos se suman los escasos resultados en el combate contra la delincuencia organizada, a pesar de la creciente presencia del ejército en el país; y el triunfo de Claudia Sheinbaum en 2024 apunta hacia la continuidad de esas políticas.

Acorde a estos tiempos que les ha tocado vivir, las dramaturgas que me ocupan crecieron en la era digital con correo electrónico, quizá tuvieron un Nokia desde pequeñas, hicieron su tarea con el apoyo de Wikipedia, sus biografías podrán ser reconstruidas a través de Facebook, WhatsApp e Instagram, y en breve se enfrentarán al reto de la presencia de la inteligencia artificial en el mundo del arte. Se desenvuelven bajo el zumbido continuo y vigilante de las redes sociales, con el consecuente cambio radical de las relaciones interpersonales, sociales e incluso de la vida íntima, la introspección, las horas de sueño y el silencio. Como habitantes de la aldea global, estas jóvenes artistas se asumen ciudadanas del mundo, son conscientes de la crisis ambiental, problematizan los roles de género, saben de diversidad sexual, de crisis económicas, atropellos y posturas políticas radicales, pero se alejan de los añejos nacionalismos,

optando por claros compromisos sociales que han llevado a muchas de ellas al llamado "artivismo."[4]

Imposible no ver en la inmensa mayoría la impronta del feminismo, o mejor dicho de los feminismos del siglo XXI (porque el feminismo es un proceso). En su teatro se observa una postura atenta hacia discursos hegemónicos sexistas o clasistas, y hacia estereotipos de conductas normativas. La dispersión –más allá de naciones, lenguas, creencias y fronteras– de la lucha de las mujeres, la difusión de las ideas y acciones del movimiento, la inequidad, el incremento global de la violencia de género, además de las alarmantes e intolerables cifras de feminicidio e impunidad en nuestro país, son razones más que suficientes para comprender esta postura y su radicalización, la cual no implica intolerancia, sino urgencia.

Este activismo feminista se ha radicalizado en las últimas dos décadas y ha salido a las calles en épocas recientes con consignas fortísimas como "Nos queremos vivas", "Ni una menos", "México feminicida", "Si tocas a una, respondemos todas", "Disculpe las molestias, pero nos están matando."[5] A esto se añaden marcas decisivas para la comunidad escénica y

---

4. "Artivismo" es la traducción del inglés *artivism*, un neologismo acuñado por Nina Felshin (1995) para referirse a manifestaciones que conjuntan la creación artística con el compromiso político hacia una comunidad, con el propósito de dar voz a quienes no la tienen.

5. Considero obligado anotar, como antecedente y por su vigencia, el activismo feminista del polémico grupo Polvo de Gallina Negra (1983-1993) que demandó respeto y justicia para las mujeres. Mónica Mayer (2007), una de sus fundadoras, relata lo siguiente: "Nuestro primer proyecto fue el performance *El respeto al cuerpo ajeno es la paz,* que realizamos durante la marcha contra la violación el 7 de octubre de 1983 en el Hemiciclo a Juárez, donde preparamos una pócima para causarles el mal de ojo a los violadores" (Mayer, 2007, p. 408).

parteaguas indiscutibles para las mujeres de este gremio, como el *hashtag* emergido en México en 2016, #MiPrimerAcoso, y el movimiento *Me too* del teatro mexicano, en 2019 (dos años después del de EE. UU.). Ambas manifestaciones fueron la reacción ante las múltiples, añejas y normalizadas violencias de género tanto en ambientes profesionales como estudiantiles.

La influencia del feminismo en las teatristas mexicanas se percibe en la conciencia y búsqueda del ser mujer, la aspiración de igualdad, el interés de conocer y dejar constancia de las historias y los saberes de las mujeres, el trabajo grupal y el diálogo mediante encuentros o conversatorios, como es el caso de "La impronta feminista en el contexto de las artes escénicas latinoamericanas" organizado por la UNAM en 2021, o "Pensar el teatro actual desde una mirada feminista", organizado por la misma universidad un año antes, con la coordinación de Didanwy Kent, entre otros eventos donde las preguntas planteadas "para pensar juntas y juntos" dan mucha luz sobre la búsqueda y premisas de estas creadoras:

> ¿Qué podemos entender como perspectiva feminista en el teatro actual? ¿Cuáles son los desafíos que se enfrentan en el proceso de trabajo para llevar a escena una problemática, urgente y compleja, como lo es la violencia de género? ¿Se puede hablar de un teatro feminista? ¿Qué motores alimentan la necesidad de crear desde estas perspectivas? ¿Qué tensiones se advierten entre la vida privada y pública de las mujeres cuando se abordan estas temáticas? ¿Qué potencias se descubren cuando se escribe, se actúa, y se comparte con otras y otros un proceso sobre ellas? ¿Es factible pensar el teatro como una herramienta que incida en la crisis de violencia que estamos atravesando en México? (Kent, 2020 [video]).

Si seguimos el rastro de nuestras artes escénicas, hallamos planteamientos de pensamiento feminista en Sor Juana, María Antonieta Rivas Mercado, Amalia Castillo Ledón –sufragista y la primera embajadora mexicana– o la activista de izquierda Concha Michel; y hacia medio siglo XX, en Elena Garro, Luisa Josefina Hernández y, por supuesto, Rosario Castellanos. Ya en la década de los setenta y con conocimiento de las teorías feministas estadounidenses, encontramos a Maruxa Vilalta y Nancy Cárdenas. Hacia los ochenta, bajo la influencia del feminismo estadounidense, irrumpieron las propuestas inusitadas de Jesusa Rodríguez y los performances de las fundadoras del colectivo Polvo de Gallina Negra, Mónica Mayer y Maris Bustamante, así como los de Lorena Wolffer. Mención muy especial merece Sabina Berman, por evidenciar la doble moral y el orden sexista imperante en la sociedad mexicana y el mundo cultural con obras como *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1992) o *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud* (2001).

Al momento tengo registradas a poco más de 70 dramaturgas de la generación *millennial*, entre las que quisiera destacar a quienes han publicado, ganado premios o reconocimiento y cuyas obras se han estrenado. Sé que cualquier selección corre el riesgo de omisiones, con mayor razón cuando de creaciones recientes y tan volátiles como las artes escénicas se trata, pero este registro al menos cumple con la intención de nombrar.

En particular me centré en la trayectoria y obras de Daniela Arroio (Ciudad de México, 1982), Fernanda Bada (Veracruz, 1991), Lucila Castillo (Xalapa, 1989), Eurídice Coronado (San Luis Potosí, 1994), Nora Coss (Sabinas, Coahuila, 1982), Ingrid Cruz Cebada (Xalapa, 1991), Teresa Díaz del Guante (Maza-

tlán, 1986), Jimena Eme Vázquez (Ciudad de México, 1991), Lucía Leonor Enríquez (Ciudad de México, 1981), Valeria Fabbri (Ciudad de México, 1993), Diana Anaid Vásquez Hernández (Xalapa, 1989), Itzel Lara (Ciudad de México, 1980), Valeria Loera (Chihuahua, 1993), Estefanía Norato (Xalapa, 1982), Luisa Pardo (Xalapa, 1983), Sara Pinedo (León, Guanajuato, 1987), Bárbara Perrín Rivemar (Tijuana, 1993), Ana Lucía Ramírez (Xalapa, 1985), Gabriela Román (Cuernavaca, 1986), Alejandra Serrano (Ciudad de México, 1981), Berta Soní (Ciudad de México, 1988), Isabel Quiroz (Tehuantepec, Oaxaca, 1988) y la alemana Dorte Jansen (Hannover, Alemania, 1985), quien reside en el país desde 2010, escribe en español y se ha involucrado seriamente con nuestro teatro.

La mayoría de estas jóvenes dramaturgas realizó estudios formales de licenciatura en teatro o aprendizajes afines. El número de facultades y escuelas de arte dramático creadas a partir de la década de los noventa permitió la descentralización de estas carreras, donde específicamente en la formación en dramaturgia destacan la UNAM, Universidad Veracruzana, Universidad Autónoma de Baja California y CasAzul.

Decisivos para su especialización en escritura dramática han sido los talleres impartidos por destacados dramaturgos y dramaturgas, así como las becas de la Fundación para las Letras Mexicanas. Varias de estas jóvenes autoras también han atendido cursos en SOGEM, recibido apoyos del Fonca (ahora SACPC) o participado en estancias en el extranjero. Entre sus maestros directos se encuentran Diego Álvarez Robledo, Mario Cantú, Bárbara Colio, Ximena Escalante, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM), Estela Leñero, Concepción

León, Javier Malpica, Luis Mario Moncada, David Olguín, Silvia Peláez, Alejandro Ricaño, Daniel Serrano, Boris Schoeman, Alberto Villarreal, Gabriela Ynclán y Martín Zapata.

En diversas ocasiones han expresado su inclinación por el teatro de Samuel Beckett, Peter Handke, Sarah Kane, Sanchís Sinisterra, Elena Garro, Óscar Liera, Sabina Berman o Mancebo del Castillo, así como interés por el cine, el video, la música pop, el rock, la fotografía o la literatura.

Es obligatorio mencionar la importancia de las compañías Teatro de Línea de Sombra y Lagartijas Tiradas al Sol, así como de Sergio Blanco, Vivi Tellas y Concepción León para el desarrollo de procesos creativos, la exploración e interacción con la realidad ("Teatro de lo real") u otros lenguajes artísticos, además de la incorporación de recursos documentales o biográficos, la improvisación de formas de producción y la dramaturgia en colectivo.

Las nuevas promociones de artistas han contado con escaparates y apoyos –aunque siempre insuficientes– de los que carecieron las anteriores. La creación en 1989 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) significó un cambio sustancial en las condiciones de producción de las artes. El Estado transitó de proveedor de cultura a patrocinador y coordinador de proyectos personales o de grupos evaluados por sus pares artísticos.

Las becas a jóvenes creadores y el PECDA (Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico que opera desde 1993) han sido determinantes para la descentralización y soporte del trabajo de creadores emergentes. No obstante este financiamiento y la creciente actividad teatral en algunos esta-

dos (destacan Veracruz, Yucatán, Nuevo León, Puebla, Querétaro, Baja California y Sonora), la Ciudad de México sigue concentrando el mayor número de teatristas, estrenos, recintos, recaudación en taquilla, centros de formación y editoriales.

Las dramaturgas nacidas entre 1980 y 1994 se incorporaron a la vida profesional entre los años 2000 y 2014, es decir, son artistas del siglo XXI, y sus trayectorias se han desarrollado en el contexto de cuatro sexenios de políticas culturales. Durante las administraciones de Fox, Calderón y Peña Nieto se mantuvieron, a través del Conaculta, programas de apoyo a las artes (becas, premios y festivales), se invirtió en infraestructura cultural y se intentó descentralizar la gestión a través del Fonca. La comunidad artística en su momento criticó la burocratización, insuficiencia, falta de transparencia y centralización en la asignación de recursos, y que estos se orientaran más a costosos eventos espectaculares que a soportes sostenidos y estructurales a largo plazo. Luego, bajo el gobierno de López Obrador, la reducción del presupuesto dirigido a las artes fue motivo de un profundo descontento. Si bien el Sistema de Apoyos a la Creación y a Proyectos Culturales (SACPC), antes Fonca, mantuvo becas, premios y patrocinios específicos, e implementó cambios para una mayor inclusión, democratización, ayuda a comunidades marginadas y rescate del patrimonio cultural, el gremio teatral manifestó su molestia por la desarticulación en las convocatorias, y la centralización y precarización en sus producciones e ingresos por falta de financiamiento.

Otras coyunturas de encuentro y promoción –a excepción de la Muestra Nacional de Teatro, creada desde 1978– surgieron a partir de este milenio, gracias a la visión y labor de figuras

esenciales, como es el caso del Festival de la Joven Dramaturgia promovido por Edgar Chías y LEGOM en 2003, la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, surgida en 2002 gracias al entusiasmo de Boris Schoeman y Luis Mario Moncada (este, promotor de la innovadora actividad del Teatro Helénico, y aquel, del Teatro La Capilla). En 2004 Aurora Cano (actual directora artística de la Compañía Nacional de Teatro, del INBA) y Nicolás Alvarado generaron el encuentro internacional Drama Fest, y en 2005 surgió el festival de monólogos Teatro a Una Sola Voz.

Por lo que toca a encuentros organizados por y para mujeres, en el año 2000, paralelo a la Muestra Nacional de Teatro, se organizó el Primer Encuentro de Mujeres de Teatro. Años después surgieron el festival de teatro Urgen Musas (2016), la Liga Mexicana de Mujeres en el Teatro (2018) –impulsada por Mónica Perea e inspiración para posteriores "colectivas" en Tlaxcala, Chihuahua y Sonora–, el ciclo Brujas: nuevas dramaturgias para una producción escénica feminista (2020), del Foro Shakespeare, el Ciclo de teatro documental hecho por mujeres (2020) y la comunidad de teatreras Tejiendo Redes (2021), que busca fortalecer lazos entre mujeres de diferentes países, solo por mencionar algunas iniciativas.

Un elemento favorable para el desarrollo, actualización y difusión de las artes escénicas ha sido el surgimiento de editoriales especializadas como El Milagro (1992), Paso de Gato (2001), Los Libros de Godot (2005) o Textos de la Capilla (2007), que han incluido en su catálogo material teórico, crítico, traducciones y dramas de buen número de autores y autoras consagrados o noveles, nacionales y extranjeros. Par-

ticularmente importante para este estudio ha sido el material publicado por la emblemática revista *Tramoya*, creada por Emilio Carballido desde 1975. Otras iniciativas relevantes y de amplio alcance han sido las páginas de internet dramaturgiamexicana.com (2006-2021), impulsada por Luis Mario Moncada, y teatromexicano.com.mx, producto del entusiasmo de Alejandra Serrano y LEGOM, que desde 2013 se conformó como una asociación civil de tres mujeres comprometidas con su gremio: Alejandra Serrano, Patricia Estrada y Ana Lucía Ramírez.

Los concursos de dramaturgia también han sido un detonante medular. Actualmente hay alrededor de 15 convocatorias anuales gestionadas por la Secretaría de Cultura federal (antes Conaculta), gobiernos estatales o agrupaciones teatrales. Estos premios abarcan desde el Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón, que se concede a una trayectoria consolidada, hasta el Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo,[6] creado en 2001 por el visionario Luis Mario Moncada, que además de la retribución económica, promociona las obras finalistas mediante su publicación y montaje, y coadyuva a la profesionalización dramática a través de asesorías de gente reconocida en el medio. A estos nichos se suman certámenes recientes dirigidos únicamente a mujeres, como los premios Dolores Castro (fundado en 2012) y el Nacional de Dramaturgia Escrita por Mujeres Incendia o el primer Concurso de Dramaturgia en Género (ambos creados en 2022), junto con otros convocados en Chile, Colombia, Cuba y Estados Unidos (en lengua española).

6. De 2001 a 2023 han sido premiadas 22 jóvenes.

En el balance de la actividad teatral del país entre 2007 y 2017, la investigadora Alejandra Serrano (2018) concluye que si bien no puede hablarse del teatro mexicano como una unidad, sí es posible trazar algunas tendencias importantes, como la mayor profesionalización y producción teatral gracias a la apertura de licenciaturas al interior del país, o el incremento de estrenos de obras mexicanas contemporáneas y de las dramaturgias propias de cada estado (sean colectivas o de un autor), donde encuentra inclinación por la autoficción, lo documental y el teatro para audiencias jóvenes e infancias.

Tras estas consideraciones generales y de contexto, pasaré a la pregunta clave y de respuesta aún inconclusa: ¿cómo es la dramaturgia de las jóvenes creadoras de la escena mexicana de hoy?

III. Antecedentes inmediatos

Como en la historia de todas las artes, el teatro también se desarrolla en una relación dialéctica entre tradición e innovación, transgresión y convención. Temas y preocupaciones se repiten, pero se abordan desde otras perspectivas; se actualizan desde otros presupuestos y estéticas para tocar a nuevos públicos con sus propios imaginarios y sensibilidad. Para las artes escénicas actuales, alejarse del canon ya no es un propósito, sino un sobreentendido y, por lo que respecta a la dramaturgia, se le concibe más cercana a la práctica escénica que a la literatura. Este viraje puede fácilmente entenderse, dado que el teatro contemporáneo ha puesto incluso en duda

la necesidad del texto dramático como punto de partida para la representación, aunado a que el performance y el discurso corporal han ganado terreno frente a la página impresa, ponderando aspectos como la metateatralidad y autorreferencialidad, y recursos para evidenciar el cuerpo y la presencia del actor y, en ocasiones, hasta la presencia y el cuerpo del espectador.

Respecto a esto último, no olvidemos la importancia que la estrecha relación entre cuerpo y emoción tiene para las artes escénicas, ni que actualmente al cuerpo ya no se le concibe como mero objeto biológico, sino como un nodo de resistencia y subjetividad que media las relaciones sociales y políticas, si atendemos a autores como Michel Foucault o Donna Haraway. Hoy día el cuerpo es un agente activo que siente, resiste y se relaciona, siendo a la vez un territorio donde se juegan luchas y se conforman identidades.

Dos principios básicos conviven, se repelen y se disputan al teatro actual: por una parte, el teatro tradicional y dramático, ligado a lo representacional; por otra, formas expresivas de la más diversa índole, que privilegian –por encima de la bien cimentada tradición de la fábula– espacio, gesto, cuerpo, luz, desplazamientos, interpelación, sonidos, vocablos. Les basta sugerir situaciones o estados que estimulen a los espectadores. Por este predominio de lo espectacular, performativo, corporal o, incluso, ritual, los estudios enfocados en el texto dramático escrito (como manifestación literaria) se enfrentan con obras huidizas o incompletas que demandan del crítico la experiencia de la puesta en escena y el conocimiento de las premisas de estas poéticas. J. F. Chevallier (2011) habla en

estos términos del *teatro del presentar* en oposición al *teatro del representar*:[7]

> Lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes de teatro –desde la sala y desde el escenario– se enfoca ya no en la representación, sino en la presentación, en lo que se sucede aquí y ahora, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo (Chevallier, 2011, p. 4).

A la vez, en buena parte de la dramaturgia occidental actual perduran las huellas de los clásicos griegos, de Shakespeare, Ionesco, Samuel Beckett, Brecht, Harold Pinter, David Mamet, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Enzo Cormann. En el teatro mexicano permean influencias de Sanchís Sinisterra, Rafael Spregelburd, Griselda Gambaro o Vivi Tellas, de teóricos como Hans-Thies Lehmann, Jorge Dubatti o José Luis García Barrientos.

Respecto a la dramaturgia de los autores identificados con la "Generación de los nacidos en los sesenta", "Quinta generación", o de "Los noventa", el investigador Daniel Vázquez Touriño (2020) explica que su escritura teatral "parte de la estética de lo performativo como nuevo paradigma de las artes escé-

---

7. Previamente Richard Schechner, Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte distinguieron entre *representación* y *presentación* a través del concepto de *performatividad*. Lehmann, por ejemplo, argumentó que el teatro contemporáneo se aleja de la representación dramática tradicional, no busca construir la noción de realidad narrativa y se orienta hacia la presentación de experiencias sensoriales, performativas y más interacción con el público.

nicas, por lo que encontraremos una notable aspiración […] a ser acontecimiento y proceso antes que mímesis y objeto" (p. 12). Y sobre esta misma promoción, la investigación de Elvira D. Popova (2010), particularmente enfocada a David Olguín, Estela Leñero, Luis Mario Moncada, Jaime Chabaud y Mancebo del Castillo, encuentra la constante fusión entre realidad y ficción, y "el eclecticismo como representación cardinal del postmodernismo", al cual explica por la "libre coexistencia de tiempo, espacio, estilos y géneros; como espacio de la intertextualidad y de la metaficcionalidad" (Popova, 2010, p. 30).

Por lo que toca exclusivamente a las dramaturgas que antecedieron a las que atiende este estudio, es decir, aquellas nacidas entre 1960 y 1979,[8] que cuentan con carreras sólidas, obras traducidas y montadas en el extranjero y son referentes de una dramaturgia que transita entre el siglo XX y el XXI, vale comentar que en su mayoría nacieron en el interior del país, donde iniciaron su formación teatral. Algunas se han especializado en el extranjero y residen o mantienen fuertes lazos con la Ciudad de México. En menor número desarrollan su carrera en los estados, principalmente en los del norte. Son directoras, actrices, productoras, docentes y, una minoría, guionistas. Entre sus maestros clave citan a Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Sabina

8. Entre muchas más, destacan Perla de la Rosa (Ciudad Juárez, 1961), Raquel Araujo (Ticul, Yucatán, 1964), Maribel Carrasco (Cuautla, Morelos, 1964), Ximena Escalante (Ciudad de México, 1964), Verónica Musalem (Ciudad de Mexico, 1966), Elba Cortez (Baja California, 1967), Bárbara Colio (Baja California, 1969), Elena Guiochins (Veracruz, 1969), Virginia Hernández (Ixtapa, Nayarit, 1959), Ana Francis Mor (Ciudad de México, 1973), Carmina Narro (Los Mochis, 1969), Guadalupe de la Mora (Ciudad Juárez, 1969), Conchi León (Mérida, 1973), Verónica Bujeiro (Ciudad de México, 1976) y Mariana Hartasánchez (Ciudad de México, 1976).

Berman, Hugo Salcedo, Jaime Chabaud, Ángel Norzagaray, Ludwik Margules, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, González Caballero, Raúl Quintanilla, Rodolfo Obregón, Mauricio García Lozano y Sanchís Sinisterra.

Recursos y posturas estéticas de la postmodernidad –anotadas por Popova (2010)– son comunes en el teatro surgido a partir de los setenta, pero en el caso de las dramaturgas se acentúan temáticas como las nada fáciles relaciones entre mujeres (madres, hijas, abuelas, hermanas, parejas, amigas, colegas); la historia personal y familiar, incluso la memoria ancestral de la tradición oral o de alguna región (Araujo, Musalem, León, Hartasánchez); la recuperación de personajes míticos, ficcionales, históricos o del mundo literario, en especial mujeres, para reescribir sus historias (Escalante, Guiochins, Peláez); el hincapié en la incomunicación, relaciones disfuncionales, fuerzas opresoras visibles e invisibles, el rol de las mujeres y los atropellos de que son víctimas (Colio, Virginia Hernández, De la Mora, Narro).

IV. Poéticas de las jóvenes dramaturgas: estrategias, asuntos y personajes

El anterior catálogo de acercamiento al arte escénico abre paso a más preguntas: ¿Cómo concilian las dramaturgas y dramaturgos de este milenio ese desprendimiento de lo textual ante lo inminentemente espectacular? ¿Realmente escriben dramas que renuncian a la fábula y desdibujan a los personajes? O bien, ¿en qué medida y en qué aspectos el drama –que indudablemente también es literatura– regresa a los planteamientos del canon

para subvertirlos? ¿Cuánta presencia tiene el "teatro de lo real" en sus poéticas?

Estas interrogantes, por supuesto, atañen a toda la joven dramaturgia y son necesarios estudios críticos y muy abiertos para dar cuenta de la riqueza, calidad o carencias de la escena mexicana de este milenio. Este trabajo es un pequeño aporte que analiza el contexto en que surge el teatro de jóvenes escritoras, los procedimientos, asuntos, poéticas y personajes presentes en él, y consigna títulos significativos de algunas obras en que se advirtieron estos rasgos.

Antes de continuar, no sobra insistir en cuán amplio es el espectro del quehacer teatral y dramatúrgico de un país extenso y complejo como el nuestro. A la par de un teatro cosmopolita, urbano e intelectual, se producen otros de corte popular y comercial, regionales, comunitarios o en lenguas originarias, el profesional, estudiantil o de talleristas aficionados. Las obras que llegan a los escenarios van desde propuestas realistas y tradicionales en todos los sentidos hasta el performance, el impro, el micro-teatro, el cabaret, *clownería*, el documental, en lengua de señas mexicanas, de títeres y objetos, biodrama o un pujante teatro para jóvenes audiencias e infancias, aunado a las arriesgadas propuestas liminales y *tecnoviviales*[9] surgidas súbitamente durante el confinamiento de la pandemia.

Ahora bien, aunque las obras estudiadas para esta investigación cuentan con un texto escrito y aún mantienen rasgos del canon, el

9. El neologismo *tecnovivio*, contracción de "tecnología" y "convivio", describe la experiencia escénica mediada por pantallas y tecnologías de comunicación, donde no existe la copresencia física de actores y espectadores en un sitio.

teatro "realista" –espejo fiel de la realidad– prácticamente ha quedado en los márgenes. Nuevas relaciones entre ficción, veracidad, subjetividad, realidad e imaginación se han impuesto con entrecruzamientos o amalgamas. La presencia de lo imaginario, onírico, simbólico o *flashbacks* de la memoria, a la par del testimonio y lo documental, cuestionan qué es lo real o qué es la verdad, porque –como suele hacer el arte– el teatro se pregunta por el mundo y las formas de *representarlo* o de *presentarlo*.

Detrás de estas búsquedas o estrategias pueden rastrearse las huellas de Luis Ayhllón, Verónica Musalem, Bárbara Colio, Edgar Chías, LEGOM y Alberto Villarreal, todos ellos miembros del colectivo El Telón de Aquiles y maestros directos de los y las nacidos en los ochenta. Este grupo pugnó por la libertad de experimentar, por espacios para darse a conocer y se deslindó del "discurso legitimador establecido por los funcionarios e instituciones que otorgan valía y existencia a los proyectos artísticos subvencionados y/o comercializados" ("Manifiesto…", 2008, párr. 2). Asimismo expresaron: "No pretendemos innovar o renovar a toda costa la idea de construcción dramática o teatral, no nos planteamos refrescar un fenómeno del que formamos una pequeña porción insurgente. Acaso indagar derroteros, caminos, posibilidades señaladas ya" ("Manifiesto…", 2008, párr. 7).

En las obras de El Telón de Aquiles y en las de sus alumnos encontramos argumentos laberínticos, tramas no lineales, perturbación de la cuarta pared, organización fragmentada, parodia, ironía, diálogos cortos de tono muy coloquial y, en ocasiones, disparatado, así como la transgresión del límite entre teatro y otros géneros (o el video), además de montajes minimalistas que se sustentan en el convivio actor-espectador.

> Hay dos ejes conceptuales en lo que hacemos. Uno es el montaje crudo, lo que significa que hacemos las obras sin escenografía ni iluminación. Solo utilizamos elementos mínimos (una silla, una mesa, utilería) porque no creemos que sea necesario nada más. Es una postura estética y política también. Queremos demostrar que para hacer teatro no se necesita dinero, sino actores y público. Ni siquiera necesitamos el edificio teatral. Podemos usarlo, pero no dependemos de él. Nosotros podemos ir a presentar nuestro trabajo a una gran variedad de espacios. De esa forma, eliminamos la burocracia institucional que atraviesa una crisis tremenda (Castro, 2010, párr. 5).

1. Estrategias

A la luz de lo comentado hasta el momento, pueden fácilmente reconocerse la continuidad y la apropiación de rasgos del teatro de finales del siglo XX en la dramaturgia mexicana de las primeras décadas del milenio, como es el caso de los géneros teatrales, a los que resulta vano abordar según la convención. Creadoras y creadores se decantan por ejemplos híbridos y hay quienes abiertamente abjuran de la idea de género como un viejo corsé.

De tal suerte que prefiero referirme al tono, a la dinámica estética que la obra propone al espectador para relacionarse con lo que habrá de acontecer y acontecerle. Hoy día estamos ante dramaturgias más lúdicas e irreverentes. Campea en ellas la risa, pero no es de un gozo límpido, sino perturbado por lo tragicómico, lo grotesco o farsesco. Estas libérrimas mímesis del mundo son un plato fuerte de sátira, ironía, burla, sarcasmo o de un humor negro que cala, des-colocándonos y re-colocándonos respecto a nuestros prejuicios y todo aquello que

damos por sentado. Y aquí enfatizo que no me refiero a los temas, muchos de ellos de absoluta gravedad, sino a la manera de abordarlos, al tono (según pasa en *Tres para el almuerzo*, de Gabriela Ochoa; *De tripas corazón*, de Anaid Varela Varela; o *El hilador*, de Paula Zelaya).

Esta hibridación de lo cómico y lo trágico rompe las expectativas convencionales, pero allana el camino para adentrarse en temas profundos o terribles. Es una tendencia hacia la experimentación y a la vez una búsqueda de formas de representación más inclusivas y representativas de la complejidad de la condición humana.

Como rasgo esencial de su poética, algunas jóvenes dramaturgas han optado por el potencial de la palabra. Tienen conciencia plena de la dimensión fonética, semántica, poética y simbólica del lenguaje, y atienden al peso y alcance de cada diálogo. En otros casos su apuesta se orienta hacia la acción, la construcción de personajes, tensiones, atmósferas, el lenguaje corporal, quedando el verbal en segundo término.

Los parlamentos en un lenguaje coloquial son los más frecuentes. Recurren a oraciones breves y de sintaxis simple. Con oído fino emulan el habla en la que regionalismos alternan con anglicismos, *slogans*, groserías y letras de canciones populares, o también conceptos cultos de psicología, medicina, nutrición, tecnología, y figuras retóricas. Son comunes los juegos ingeniosos de palabras, pero también el abuso de las repeticiones, lugares comunes, gracejadas fáciles y un lenguaje soez hasta lo inoperante. Emplean técnicas propias de la narraturgia en una o varias voces. En ocasiones juegan, en la edición de sus obras, con el formato de la página y el diseño tipográfico semeja al de la poesía.

El empoderamiento actual de las mujeres, su liberalidad y la rabia acumulada (es obligado decirlo) han favorecido que hagan uso de todos los registros del español, incluso aquellos que eran exclusivos de los hombres, como vulgaridades, albures, expresiones escatológicas o referencias a la sexualidad, el cuerpo y sus fluidos. Por otra parte, el contexto violento del país tiene eco en diálogos altisonantes y expresiones agresivas, directas y crudas.

A raíz de la pandemia y lo que el confinamiento significó para las artes escénicas, se buscaron formas alternativas a distancia a través del *streaming* o de videos disponibles en la red, lo cual derivó en creativos experimentos de *tecnovivio* que posiblemente dejen huella en subsecuentes producciones, como las obras *Náutica*, de Fernanda Bada; *Bella notte*, de Valeria Di Toto y Jorge Arturo Tovar; o *Me sale bien estar triste*, de Jimena Eme Vázquez.

La poética de algunas dramaturgas se adhiere a la concepción de lo postdramático de Lehmann (1999) y de las prácticas y poética de Alberto Villarreal –quien ha sido maestro de teatristas de este milenio–, como la intención de *presentar* sobre el *representar*, privilegiando la presencia del actor; la incorporación de música, danza, video o redes sociales; el desdibujamiento de la fábula, tramas no lineales y conformadas por fragmentos, especie de collages, pues como explica Villarreal (2013): "La obra es pedazo y reunión de lo diverso, impresiones quebradas del mundo. Al igual que en el dramático bloqueo urbano, el fragmento es agujero que desvía el tránsito normal para permitir una mejor imagen del subsuelo" (p. 14-15), un juicio que bien se aplica a *Los relatos animales*, de Mireille Franco*; Nadie*

pertenece aquí más que tú, de Mariana Gándara; o *Jauría*, de Mónica Perea.

Asimismo la apertura hacia aspectos que no habían sido incluidos en el teatro tradicional dio paso a planteamientos de la llamada *escena expandida,*[10] la cual desafía jerarquías y estructuras, en particular la separación entre actores y espectadores. En México esta ha sido estudiada principalmente por Rubén Ortiz (2015), e incorporada en buena parte de las producciones de este milenio.

A partir de la crisis de conceptos como "representación" o "lo real", Ortiz explica la escena actual como una poética que –en concordancia con la complejidad de su entorno– integra diferentes disciplinas artísticas, la performatividad, elementos documentales y estrategias de teatro personal, además de romper con la necesidad causal, reconfigurar el espacio escénico y evidenciar la presencia de la instancia autoral y del espectador. Y a esto se suman el empleo de la parodia, la ruptura de la cuarta pared y el minimalismo. Este último no solo responde a una decisión estética, sino a limitaciones de producción. Los montajes suelen ser breves, con pocos actores y están en cartelera cortas temporadas; las escenografías y otros aspectos de la producción se ven condicionados por los bajos presupuestos o la necesidad de desocupar los espacios para la presentación de otros espectáculos programados simultáneamente en la misma sala.

---

10. El investigador español José Antonio Sánchez es uno de los principales referentes del teatro expandido. Su conferencia de 2007 "El teatro en el campo expandido", en el Macba en Barcelona, ha sido un punto de partida para estas prácticas y reflexiones.

En combinación con esos rasgos, considero que son otros tres aspectos los más relevantes para comprender la poética del teatro actual: la narraturgia, la dramaturgia de lo real y de personaje, los vínculos entre actor y espectador.

a. Narraturgia

La influencia directa del estilo de LEGOM, Chías o Ricaño[11] –quienes fueron maestros de algunas de las dramaturgas– se advierte en el ritmo, la estructura libre, el tipo de personajes, el vigor cáustico y, principalmente, en lo narratúrgico,[12] ese "territorio fronterizo, impuro, donde se entrelazan inextricablemente la narratividad y la dramaticidad", como lo explica Sanchís Sinisterra (2013, p. 27).

El teatro narrado es una estrategia asimilada a la perfección por la actual dramaturgia y sale al paso en buena parte de sus textos, sea en algunos pasajes o en obras básicamente narradas. Son relatos a cargo de una o varias voces de personajes, narradores o de los propios actores, que interpelan a otros personajes o directamente al público. Los parlamentos en primera o tercera persona semejan un río que corre, como una historia simplemente contada o que por momentos también

11. En las 3a. y 4a. Muestras de Joven Dramaturgia (2005, 2006) impartieron talleres L. M. Moncada, E. Chías y LEGOM.

12. Muchos de los dramaturgos nacidos en los sesenta incursionaron en ese teatro narrado o relato escénico. Al trabajo pionero y más citado, *Carta al artista adolescente* (1994), basada en la obra de James Joyce, con dramaturgia de L. M. Moncada y montaje de Martín Acosta (Teatro de Arena), se suman *El ajedrecista* de Jaime Chabaud (1993), *Telefonemas* (2004) y *El cielo en la piel* (2005) de Edgar Chías, *Odio a los putos mexicanos* (2006) de LEGOM, entre muchas obras más.

acontece. El lector de este tipo de textos se puede topar con obras de caprichosas disposiciones tipográficas, sin acotaciones ni *dramatis personae,* con seres sin nombre o parlamentos cuyo emisor permanece incierto, pues no se aclara quién los dice o corresponden a un coro de voces anónimas, como en los casos de *Cero*, de Ingrid Cebada*; Números rojos*, de Alexa Legorreta*;* o *Esa que una noche cayó del árbol*, de Ana Lucía Ramírez.

Para la investigadora estadounidense Jacqueline Bixler esta creciente inclinación por la narraturgia obedece a la imposibilidad de diálogos interpersonales o públicos, y al descrédito de la Historia como un discurso del oficialismo o los medios de comunicación. De tal suerte que el teatro opta por "la construcción de *stories* en oposición a *History* en tanto escritura canónica" (en Alcántara y Yangali, 2021, p. 15). Bixler (2018) también considera que "el teatro narrado resuelve dramática y estéticamente la necesidad y el deseo de hablar de la violencia sin tener que representarla a un público saturado con escenas diarias de violencia" (p. 518).

Estas consideraciones se concatenan con afirmaciones previas del dramaturgo Enrique Olmos (2008), quien escribió: "El teatro mexicano tiene que agradecerle a la narcocultura, a la violencia sistemática y al clima social de hostilidad e intimidación, el florecimiento y arraigo de una perspectiva teatral/literaria: la narraturgia" (párr. 9). Con otra mirada, Daniel Vázquez Touriño (2020) aporta una reflexión de peso para la comprensión del empleo insistente del teatro narrado; para él la narraturgia "permite introducir –siquiera aparentemente– al artista como sujeto de un diálogo real con el espectador, así como superar las limitaciones de la representación mimética" (p. 13).

Dignos de consideración me parecen los planteamientos de Bixler, Olmos y Vázquez Touriño porque forma también es sustancia, un medio para *objetivizar* ideas y emociones del creador; y forma también es espejo de la vida, y no simplemente moda vacua. Este desdibujar consciente de las fronteras entre lo dramático y lo narrativo (como tiempo atrás hizo Brecht con su teatro épico) abrió las puertas para una mayor y cada vez más atrevida hibridación incorporando danza, cine, performance, multimedia y más.

b. Dramaturgia de lo real

Además de la indagación formal con diferentes lenguajes escénicos y de otras artes, muchas de las historias que llegan a la escena actual provienen de materiales reales y, en ocasiones, directos. Con el teatro documental y el biodrama, la imaginación creadora es solo un ingrediente. La investigación es un instrumento cada vez más frecuente. Se recurre a la entrevista, al testimonio, a una fuente previa, sea escrita, gráfica, audiovisual u objetos, y se hurga en la propia biografía (sirviéndose del pasado personal y familiar). La "dramaturgia de lo real" sube a los escenarios mexicanos con personas reales.

Carol Martin (2010) acuñó el concepto "dramaturgia de lo real" *[dramaturgy of the real]* para referirse a expresiones no ficcionales, y a las que entiende como:

> Un encuentro con formas en que lo "real", una categoría que se afirma y se cuestiona en relación con las pretendidas nociones de verosimilitud y verdad, se está teatralizando en los escenarios mundiales del siglo XXI.

> […] Gran parte de la dramaturgia actual de lo real utiliza el marco del escenario no como una separación, sino como una comunión entre lo real y lo simulado; no como un distanciamiento de la ficción de la no ficción, sino como una fusión de ambas.[13]

Este concepto corresponde al *non-fiction* de la narrativa, con textos como memorias, biografías o autobiografías, autoetnografías, crónicas o novelas de autoficción; mientras que en las artes escénicas encontramos el teatro documental, el biodrama o el teatro verbatim, por ejemplo. A estas manifestaciones las alienta problematizar la idea de verosimilitud, de verdad y de realidad, o mejor aún, de realidades, dado que no se trata de los hechos mismos, sino de construcciones sociales. Estas obras también dejan en el espectador serias dudas sobre el fingimiento o la honestidad de los actores y de lo que acaba de presenciar.

El teatro documental –cercano al periodismo– es un intento de reencuentro con hechos reales y pretende informar, hacer saber de estos. Es una expresión escénica que reconfigura un fragmento de mundo que concierne a la colectividad, con objetivos estéticos, expresivos y políticos. Peter Weiss es, por supuesto, el principal representante. En Latinoamérica, donde tiene una importante tradición, se cita a Vicente Leñero como el iniciador de este tipo de teatro con *Pueblo rechazado* (1968), y en las décadas de los setenta y ochenta, en concordancia

---

13. A rendezvous with the ways in which the "real", a category that is both asserted and challenged in relation to claims of verisimilitude and truth, is being theatricalized on world stages in the twenty-first century. […] Much of today's dramaturgy of the real uses the frame of the stage not as a separation, but as a communion of the real and simulated; not as a distancing of fiction from nonfiction, but as a melding of the two.

con la historia particular de esta región, surgieron exponentes importantes que ponderaban lo colectivo sobre lo individual y promovían la participación sobre la observación, como el colectivo Yuyachkani de Perú, el grupo Ollantay de Ecuador, o la compañía teatral Rajatabla de Venezuela.

El teatro documental actual en México reformula esta tradición de la que se sabe heredero. Ya mencionamos que en este rubro destacan las compañías Teatro de Línea de Sombra (fundada en 1993 por Jorge Vargas y Alicia Laguna) y Lagartijas Tiradas al Sol (iniciada en 2003 por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez), cuya influencia es palpable en nuestro contexto. Sus trabajos son una vía para exponer asuntos apremiantes relacionados con la democracia, marginación, cambio climático, gestión del agua, migración, políticas extractivistas, la creciente criminalidad e impunidad y la violencia de género, por ejemplo, *Lo inefable y los restos*, de Claudia Anguiano, *Clos*; o la obra de Juliana de la Torre y Sayuri Sánchez, *Dientes de león, dientes de leche;* o las dos piezas *Vanesa* y *Pájaros* pertenecientes a la trilogía *Neza 3.0*, de Tania Mayrén Yabel Degollado.

Respecto a este último punto no quiero dejar de consignar el precursor espectáculo interdisciplinario de 1983, *De mugir a mujer*,[14] convocado por Maggie Bermejo en la Casa del Lago de la UNAM, que:

> …reunió a representativas artistas de diferentes medios y donde cada quien daba un testimonio biográfico de "ser mujer", tema que empezó a

14. Participaron Patricia Cardona, Ariela Ashwell, Lourdes Grobet, Berta Kolteniuk, Ethel Krauze y Marcela Rodríguez.

> popularizarse […] todas hablaban de sí mismas sin pretender ocultar sus dificultades o su identidad y de esta confesión nació una estética donde el yo surgía como un recurso imprescindible (Lara, 2007, p. 418).

Con este mismo carácter no ficcional encontramos también las "escrituras del yo", o biodramas, que han sido desarrollados como práctica escénica por la argentina Vivi Tellas, creadora también del término, al que sustenta así:

> Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes. Veo algo o a alguien que me entusiasma, me despierta curiosidad, y decido ponerlos en escena porque tengo ganas de desplegar y compartir lo que descubro en ellos. Tomo el mundo al que pertenecen, hago un procedimiento, le pongo mi mirada y después muestro la sustancia que resulta (Tellas, 2008, párr. 3).

A partir de construcciones biográficas nacen obras –generalmente unipersonales– armadas como collages de recuerdos que rescatan momentos o elementos fútiles, cotidianos, de significación personal, y amplifican lo microsocial. Estos montajes consignan la experiencia individual y abonan a la comprensión de la experiencia cultural.

Tellas ha presentado sus trabajos y ha ofrecido talleres en México, mientras la yucateca Conchi León ha explorado con éxito el género (por ejemplo, su obra *Cachorro de león*, de 2021) e influido en sus alumnos. Este tipo de puestas en escena ha despertado interés, especialmente en mujeres teatristas; basta un vistazo a la cartelera de varias ciudades del país para encontrar unipersonales de actrices (biodramas o no, en el sentido

estricto) que toman su propia vida como material dramático. Por lo regular son monólogos de carácter confesional: revelan demonios personales, familiares, de pareja, de su propio cuerpo, la frustración profesional o social, y son escritos para ser actuados por la misma autora.

Posiblemente estos discursos tan personales se deban a cambios importantes en la historia del arte y la escritura; y como explica Karen Cordero, a "la cada vez mayor audacia de algunas autoras, al introducir y poner en juego abiertamente la propia experiencia, la subjetividad y el deseo en la formulación de interpretaciones analíticas de la escritura canónica sobre el arte y su historia" (Cordero y Sáenz Romero, 2007, p. 7); en este punto se puede mencionar *Fly Robin*, de Alexia Alexander*; Desarraigo*, de Mónica Perea; o la pieza de Daimary Sánchez, *Por qué la gente recordará a mi padre*.

Es oportuno señalar que en el actual contexto de una posverdad que da primacía a las emociones y creencias personales sobre los hechos objetivos, la veracidad de las fuentes es constantemente cuestionada. La autoficción se vuelve una respuesta a la crisis de confianza en las narrativas tradicionales, dando más a lo documental, testimonial o confesional. Sin embargo, autores de autoficción pueden optar por contar sus historias de manera que reflejen una verdad personal o de un pequeño colectivo, aunque esta no coincida con una representación objetiva de la realidad.

c. Vínculos entre actor y espectador

Las artes escénicas actuales toman mucho más en cuenta la recepción y las distintas lecturas implícitas en todo discurso;

conciben cada función como un convivio y buscan otros modos de interactuar con la audiencia. Más abiertamente invitan, sugieren, piden o exigen la participación de los asistentes. Desde el dramaturgo hasta el actor piensan más en los espectadores: cómo ven, qué ven, desde dónde. Se arriesgan en indagaciones que potencian y evidencian el acto creativo mismo, la presencia corporal de actores y espectadores. En ocasiones ponen de manifiesto la naturaleza espectacular de los personajes-actores, en tanto su condición de "artificios" teatrales, la metateatralidad deconstruye la ilusión de la ficción o impulsa que el público interfiera en el espectáculo; para muestra están Nora Coss, con *Seudónimos y seudo-muertos*; Gabriela Guraieb, con *Edificio San Miguel*; Martha Rodríguez, con *El mar, de veras*; Ana Sánchez Bernal, con *Ensayo sobre la eternidad*; o Alejandra Serrano, con *Las que se quedan*.

Asistimos a formas más inmersivas e interactivas del teatro con dinámicas que favorecen la participación de la audiencia. A decir de algunos investigadores, el espectador contemporáneo está más habituado a la interacción. No asiste únicamente para "ver", identificarse y entregarse o no a la fábula o a la experiencia que se le presenta, sino que busca intervenir (interpretando, agregando o quizá alterando el espectáculo).

Para Jill Dolan (2022), teórica y crítica teatral feminista, estos convivios participativos llevan a un teatro más accesible e inclusivo, permitiendo representar y escuchar a una mayor diversidad de perspectivas. Cuando involucra activamente al público, el teatro se convierte en una plataforma para el diálogo y la transformación social, potenciando la posibilidad de comunicar de manera más profunda y significativa. Quizá –me

atrevo a discurrir– sea esta nueva relación lo que promueve los cambios más radicales en el fenómeno escénico, conllevando sus propias problemáticas, entre ellas ser endógeno. Es habitual que el público de montajes alternativos sean integrantes del propio gremio teatral o espectadores asiduos y abiertos a experiencias novedosas. Son una audiencia exigente, mas las obras se originan y culminan en un círculo cerrado, aunque posiblemente virtuoso. Mientras que en el caso del espectador acostumbrado al teatro convencional, estas exploraciones que rompen sus expectativas pueden alejar a quien prefiere un rol anónimo en la obscuridad.

En lo correspondiente a los estudios sobre los textos dramáticos –generalmente enfrentados tan solo con la palabra escrita y rara vez con el montaje–, se abre para ellos el desafío de identificar si la presencia del espectador ha sido también incluida en los parlamentos o los paratextos.

2. Asuntos

En el teatro que nos concierne, las constantes temáticas van de lo personal y familiar a lo social. Entre ellas, el asunto fundamental es la situación de la mujer en un Estado patriarcal, su papel como madre, hija, esposa, y en la sociedad, así como las nuevas formas de relación de pareja, la amistad, el proyecto de vida y los estados emocionales. Estos temas, por supuesto, han estado presentes desde las preocupaciones de las dramaturgas "abuelas" –como respetuosamente las llama Estela Leñero– y cada generación ha respondido a su circunstancia. En las jóvenes es determinante su conocimiento de las ideas feministas, pues reconocen las relaciones de poder y desigualdad entre